



Coquelin de visita a Portugal, com Molière na bagagem

Licínia Rodrigues Ferreira

CET, Universidade de Lisboa, Portugal

liciniaferreira@edu.ulisboa.pt

<https://orcid.org/0000-0003-0731-139X>

Reçu le 09-10-2023 / Évalué le 29-11-2023 / Accepté le 12-12-2023

Coquelin en visite au Portugal avec Molière dans ses bagages

Résumé

Cet article traite des remarquables représentations au Portugal du célèbre acteur de la Comédie Française Coquelin aîné, en 1887 et 1903, en examinant en particulier les pièces de Molière qu'il a apportées avec lui. Bien que cela ne soit pas nouvelle pour le public portugais, la reprise des classiques par un acteur de renommée internationale a apporté de nouvelles perspectives à l'interprétation des personnages immortels du dramaturge français. La réception critique des spectacles de la compagnie française, tant à Lisbonne qu'à Porto, sera analysée, ainsi que la dimension théorique élaborée par Coquelin lui-même sur le théâtre de Molière. Un aspect surprenant de cette analyse réside dans la comparaison que les critiques font avec les acteurs portugais qui ont interprété des personnages tels que Tartuffe ou Orgon.

Mots-clés : Coquelin aîné, Molière, Tartuffe, acteurs, théâtre, Portugal

Coquelin de visita a Portugal, com Molière na bagagem

Resumo

Este artigo aborda as marcantes atuações em Portugal do consagrado ator da Comédie Française Coquelin aîné, em 1887 e em 1903, olhando em particular para as propostas de Molière que trouxe na bagagem. Não sendo novidade para o público português, a repetição dos clássicos por um ator de renome internacional trouxe novas perspetivas sobre a interpretação das imortais personagens do dramaturgo francês. Será examinada a receção da crítica aos espetáculos da companhia francesa, quer em Lisboa quer no Porto, e confrontada a dimensão teórica que o próprio Coquelin elaborou acerca do teatro de Molière. Um aspeto surpreendente desta análise surge na comparação que a

crítica lança em relação a atores portugueses que interpretaram personagens como Tartufo ou Orgon.

Palavras-chave: Coquelin aîné, Molière, Tartufo, atores, teatro, Portugal

Coquelin visiting Portugal with Molière in his luggage

Abstract

This article deals with the remarkable performances in Portugal by the renowned actor of the Comédie Française Coquelin aîné, in 1887 and 1903, looking in particular at the Molière plays he brought with him. Although not new to Portuguese audiences, the repetition of the classics by an internationally renowned actor brought new perspectives on the interpretation of the French playwright's immortal characters. The critical reviews of the French company's shows, both in Lisbon and Porto, will be analysed, as well as the theoretical dimension that Coquelin himself has written about Molière's theatre. A surprising aspect of this analysis comes in the comparison that the critics make with Portuguese actors who have played characters such as Tartuffe or Orgon.

Keywords: Coquelin aîné, Molière, Tartuffe, actors, theatre, Portugal

1. Molière nos palcos portugueses do século XIX

É inegável a difusão ampla do teatro de Molière (1622-1673) em Portugal, desde o século XVIII. Estudos alargados foram já produzidos, focando as numerosas traduções das peças do dramaturgo da corte de Luís XIV para a língua portuguesa, bem como as possíveis influências do estilo e das personagens de Molière sobre os autores portugueses¹. Menos estudos, porém, existem acerca da presença do teatro de Molière nos palcos portugueses. É sobre este último aspeto que falaremos neste artigo.

Nos últimos anos, assistimos a uma importante reunião de pesquisas que nos permitem, pouco a pouco, estabelecer o repertório dos teatros portugueses ao longo do século XIX, pelo menos em Lisboa e no Porto.

¹ Para dar alguns exemplos, além das referências citadas na bibliografia: Marie-Noëlle Ciccía, *Le théâtre de Molière au Portugal au XVIIIe siècle* (2003), Laureano Carreira, *Une adaptation portugaise (1771) du Dom Juan de Molière* (1973), José da Costa Miranda, *Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal (século XVIII)* (1973), Fidelino de Figueiredo, « As adaptações do teatro de Molière por Castilho » (1918).

Entre elas, contam-se as dissertações de Paula Magalhães (2007)², Daniel Rosa (2013), Bruno Henriques (2013)³ e Licínia Ferreira (2019)⁴, mas também, muito significativamente, os dois volumes do *Repertório teatral na Lisboa oitocentista* publicados por Ana Clara Santos e Ana Isabel Vasconcelos⁵. Quando não sistematizados os dados, os inúmeros jornais e revistas oitocentistas permanecem fonte inestimável de informação.

Para além das conhecidas traduções de António Feliciano de Castilho, a edição de obras de Molière em Portugal ao longo do século XIX é pouco significativa. Não considerando a publicação de versões do século XVIII, registam-se as propostas de Paulo Midosi, que imita *O misantropo* (1853) passando-o a farsa em 1 ato, de Eça Leal, com a imitação *Um rapto em Sintra* (1871), e de Henrique Lopes de Mendonça, que traduz *Esganarelo* (*Le cocu imaginaire*) em 1887. Quanto a Castilho, apresentou as suas « tentativas » de tradução de *O médico à força* (1869), *Tartufo* (1870), *O avaro* (1871), *As sabichonas* (1872), *O misantropo* (1874), e *O doente de cisma* (1878).

Em contrapartida, a representação dessas mesmas obras é vasta e expandida pelo século, e acontece quer em português quer na língua francesa, em diferentes espaços teatrais do país. Cruzando os dados das várias fontes mencionadas, ressalta, em primeiro lugar, que o nome de Molière foi presença regular nos cartazes dos espetáculos lisboetas, em várias salas. Em segundo lugar, é também evidente que muitas dessas representações de Molière foram oferecidas por companhias francesas. Desde logo, a companhia de Saint-Eugène e Jourdain que, em 1822-1823, se apresentou nos Teatros do Salitre e de São Roque, de Lisboa, incluindo no seu repertório os títulos *Tartuffe*, *Le dépit amoureux*, *Les femmes savantes*, *Le misanthrope* e *L'école des maris*, de Molière.

Outra dessas companhias, entre as mais ilustres, foi a do ator da Comédie Française Constant Coquelin (1841-1909), mais conhecido por Coquelin aîné. Há registo de quatro momentos em que Coquelin

² *Os dias alegres do Ginásio: memórias de um teatro de comédia*. Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.

³ *Teatro D. Fernando: um teatro de curto prazo*. Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013.

⁴ *O Teatro da Rua dos Condes: 1738-1882*. Tese de doutoramento em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2019.

⁵ 2007. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*. Lisboa: INCM. 2011. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*. Lisboa: INCM.

representou em palcos portugueses, e, em dois deles, levou à cena comédias de Molière. A relação de Coquelin com Portugal era estreita, espelhada no contacto que mantinha com vários artistas e homens de letras nacionais, entre eles os atores Augusto e João Rosa, o caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro e o jornalista Mariano Pina.

Coquelin aîné deslocou-se a Portugal com a sua companhia em abril de 1887; no ano seguinte, atuou de passagem, com uma curta aparição em Lisboa, em maio de 1888; depois, em 1903, visitou-nos por duas ocasiões, abril e novembro. No entanto, apenas em 1887 e na primeira viagem de 1903 levou à cena peças de Molière.

2. Coquelin em Portugal: a tournée de 1887

A visita de Coquelin a Portugal em 1887 acontece no contexto da gestão da empresa do Teatro Nacional D. Maria II pela Sociedade dos Artistas Dramáticos Portugueses, que, desde 1882, levava avante um projeto liderado pelos atores João Rosa, Augusto Rosa e Eduardo Brásão. O contrato assinado com o Governo a 20 de agosto de 1882 vinculava a Sociedade a representar peças de grandes autores, entre os quais os portugueses Gil Vicente e Almeida Garrett, e, dos estrangeiros, Molière e Shakespeare estavam entre os nomeados.

Na época de 1886-1887, Shakespeare havia sido levado ao palco através da encenação de *Hamlet* pela própria sociedade de artistas. Quanto a Molière, coube à companhia de Coquelin aîné apresentá-lo nesse ano ao público lisboeta, e também ao público portuense. Gustavo de Matos Sequeira escreve que a companhia de Coquelin aîné se estreou a 21 de abril de 1887 no Teatro Nacional D. Maria II: « Foi a *coqueluche* dessa Primavera lisboeta. Vinha com ele Jean Coquelin, que fazia a sua estreia no agrupamento e que acabara o serviço militar, e uma atriz que nada devia à formosura mas que tinha um grande mérito – Marie Kolb ». Quanto ao repertório da companhia francesa, Sequeira afirma que « As dez récitas constituíram um êxito inigualável. Representou o *Gringoire*, a *Mademoiselle de la Seiglière*, *Les précieuses ridicules*, *Le gendre de Mr. Poirier*, *L'étincelle*, *Le mari qui trompe sa femme*, *Le mariage de Figaro*, *Le légataire universel*,

e outras peças » (Sequeira, 1955 : 377). Com efeito, falta mencionar duas grandes criações de Coquelin que o público português pôde apreciar na mesma ocasião: *Don César de Bazan*, de Adolphe d'Ennery e Dumanoir, e o *Tartuffe* de Molière.

A viagem para Lisboa realiza-se depois de um período de atuações em Madrid, onde o ator francês foi vitoriado⁶. Estava planeada também a ida ao Porto, com a previsão de duas récitas de assinatura para os dias 28 e 29 de abril, no Teatro do Príncipe Real, anunciadas na imprensa portuense ainda antes da chegada à capital (*A vida moderna*, 16 abr. 1887)⁷.

A primeira récita da companhia de Coquelin em Lisboa, no Teatro Nacional D. Maria II, dá-se efetivamente a 21 de abril de 1887, com as comédias *Un parisien*, de Edmond Gondinet, *L'héritière*, de Eugène Morand, e os monólogos *La vie*, de Ernest Grenet-Dancourt, *Le corbeau et le renard*, adaptado de La Fontaine, e *Le naufragé*, de François Coppée. A segunda récita, a 22 de abril de 1887, trouxe o *Tartuffe* e *Les précieuses ridicules* de Molière, junto com o monólogo de Jacques Normand *Les écrevisses*.

A atuação de Coquelin foi considerada notável, e os críticos lisboetas destacavam, tal como os madrilenos, a sua dicção, a capacidade expressiva, os gestos: « O que há de verdadeiramente notável em Coquelin é o jogo da fisionomia e da voz, as cambiantes do rosto e da palavra, acompanhadas de uma grande sobriedade de gestos. Ninguém diz melhor do que ele, ninguém sublinha com mais expressão, nem com maior naturalidade » (*Diário ilustrado*, 23 abr. 1887). E o cronista parece apontar também a distância entre Coquelin e a sua *troupe*: « Coquelin é ele mesmo toda a companhia, e chega! ». Desde logo, é sobretudo nos monólogos que o ator francês impressiona o público da capital portuguesa.

⁶ A imprensa espanhola terá dito, no entanto, que os restantes membros da companhia não imitavam o líder em perfeição: « A presença de Coquelin despertou grande expectación, a pesar de que as obras escenificadas e o resto de actores e actrices que o acompañaban non parecían responder ás esixencias do público asistente ás representacións. A compañía ofreceu catro funcións no Teatro da Princesa, onde, ademais de representar obras de Gondinet, Pailleron, “Molière” ou Beaumarchais, Constant Coquelin escenificou, tamén, varios monólogos de Dancourt e Coppée (*La Época*: 06 e 15-04-1887). De todas as intervencións do actor, os críticos madrileños coincidían en salientar, principalmente, os seus dotes declamatorios e a súa gran capacidade expresiva, materializadas na naturalidade da súa dicción e a súa pose » (Mascato Rey, 2002: 183).

⁷ O mesmo periódico informa dos preços a cobrar ao público: « Assinatura (para duas noites): camarotes de 1.ª ordem, 36\$000; ditos de 2.ª ordem, 27\$000; plateias, 4\$000; torrinhas, 13\$000 rs. Avulso: camarotes de 1.ª ordem, reis 22\$500; ditos de 2.ª ordem, 17\$000; plateias, 2\$500 ».

Toda a sociedade de elite lisboeta estava presente no Teatro Nacional, e até a família real se fazia notar: Sua Majestade El-Rei D. Luís I, Sua Alteza a Senhora Infanta D. Antónia e os Senhores Infantes D. Afonso e D. Augusto. Dois camarotes de segunda ordem eram ocupados pelos ajudantes de El-Rei e pela dama da Senhora Infanta.

No entanto, não faltavam espetáculos nessa noite em Lisboa. Os cartazes anunciavam também representações no Teatro da Trindade, no Teatro do Príncipe Real, no Teatro dos Recreios, no Teatro Chalet da Rua dos Condes, no Teatro do Ginásio, palhaços no Coliseu dos Recreios e touros na Praça do Campo de Santana.

A 3.^a récita de assinatura da companhia francesa deu-se a 23 de abril de 1887, com *L'anglais ou le fou raisonnable*, comédia setecentista de Joseph Patrat, *L'aventurière*, comédia de Émile Augier, e os monólogos *Les écrevisses* e *La chasse*; a 4.^a récita no dia seguinte, 24 de abril, com *Le mariage de Figaro*, de Beaumarchais. Na 5.^a récita no Teatro Nacional, a 25 de abril de 1887, a companhia francesa apresentou *Don César de Bazan* e *L'étincelle*, sem descartar os já indispensáveis monólogos. A sala continuava a encher-se de espectadores, a família real voltava a marcar presença.

Nas horas vagas, Coquelin aîné viu-se obsequiado de múltiplas formas, recebendo flores, presentes, convites para almoço e para jantar, convites para passeio, noticiados na imprensa da época. Num desses passeios, entrou no atelier de Columbano Bordalo Pinheiro, que lhe esboçou o retrato.

Prosseguem as récitas. No dia 26 de abril, a companhia francesa representa em Lisboa *Oscar ou Le mari qui trompe sa femme*, de Scribe, bem como *Gringoire*, de Bauville. Desta vez, a família real convida Coquelin a subir ao seu camarote, onde é recebido e se demora, num dos intervalos do espetáculo. Costumavam as récitas começar pouco depois das 8 horas da noite, e prolongar-se até por volta da meia-noite.

A récita de 26 de abril estava prevista inicialmente como a última em Lisboa, já que a companhia tinha o compromisso de se apresentar a 28 e 29 de abril no Porto. Mas foram os próprios assinantes, sabendo que o ator francês dispunha de um grande repertório, a pedir-lhe para dar mais quatro récitas. Fizeram-se novos contratos e Coquelin comprometeu-se a dar mais

quatro récitas na capital. No entanto, não desrespeitou o contrato anterior, e viajou a 27 de abril para o Porto, no comboio das 8 horas da manhã.

No dia seguinte, 28 de abril de 1887, a companhia estreava-se no Teatro do Príncipe Real do Porto com *Un parisien*, seguido dos indispensáveis monólogos *La vie*, *Les écrevisses* e *Le corbeau et le renard*. No desempenho da comédia, Coquelin era acompanhado por Duquesne, Leroy, Jean Coquelin, Ramy, Marie Kolb, Berthe Darcourt, P. Patry e J. Kerwich.

A segunda récita no Porto, a 29 de abril, contou com o drama em 5 atos *D. César de Bazan*. Tal como em Lisboa, havia na cidade invicta conhecedores de Paris e dos seus teatros que não perderam a oportunidade de assistir à atuação da companhia francesa em terras lusas: « no Porto muitas pessoas o conheciam já, por o terem visto representar em Paris (...) na noite de ontem o teatro Príncipe Real apresentava um aspeto deslumbrante, povoando-se de tudo quanto há entre nós de notável nas letras e no jornalismo, na nobreza, no alto comércio, nas artes, na primeira sociedade elegante desta cidade » (*O commercio portuguez*, 29 abr. 1887). Os diplomatas, particularmente ministros de França, eram também espectadores assíduos, quer no Porto quer em Lisboa.

A apreciação da crítica portuense aos dotes de Coquelin aîné é em tudo semelhante aos comentários anteriormente mencionados: « O grande segredo do eminente artista está na naturalidade das suas maneiras, na simplicidade da sua dicção, na subtileza com que pronuncia a frase, na intenção com que acompanha o seu mais insignificante gesto, ou a mais espontânea interjeição » (*Jornal da manhã*, 29 abr. 1887). Já se adivinhava a possibilidade de uma récita extra.

Com efeito, a récita extraordinária deu-se, acedendo ao interesse do público, logo no terceiro dia, 30 de abril – e foi desta vez que o Porto viu Coquelin aîné interpretar Molière, no *Tartufo*. Do elenco, a imprensa destacou, para além da estrela da companhia, Marie Kolb no papel da criada Dorine, e Duquesne, fazendo o papel de Orgon (*A folha nova*, 30 abr. 1887).

A crítica dividia-se quanto à escolha da melhor atuação de Coquelin: se uns acharam Coquelin inexcelável representando Mascarille nas *Précieuses ridicules*, outros ficaram rendidos à sua arte de interpretar a personagem Tartufo. Para Manuel Caldas Cordeiro, que assinava nos jornais sob o pseudónimo Camillo Queiroz, « Nas *Preciosas ridículas* é que é impossível

exceder Coquelin. (...) Basta dizer que a sua fisionomia passou por todos os cambiantes que a cena reclamava » (*A folha nova*, 30 abr. 1887).

Já para o cronista d'*O comércio português* (1 maio 1887), a impressão foi tal que arriscou dizer « não mais, talvez, veremos na nossa cena viver tão intensamente um personagem, como Coquelin viveu Tartufo ». E acrescenta:

É tão igual, tão surpreendente de observação no seu papel, desde o gesto hipócrita e beato, até ao ar de velhaco e de impostor, que estampa na fisionomia, que o espectador não vê Coquelin, vê Tartufo, real, autêntico, com a suavidade na voz e a perfídia no coração. Admirável, simplesmente admirável esse trabalho do poderoso artista francês. (O comércio português, 1 maio 1887).

Na mesma peça, destaca ainda, como o seu colega d'*A folha nova*, as interpretações de Marie Kolb, Duquesne, e ainda J. Kerwich.

Também para o cronista do *Jornal da manhã*, do Porto (1 maio 1887), foi magnífica a atuação de Coquelin: « toda a soberba criação do grande Molière tem no notável artista (...) a mais aprimorada interpretação ». O crítico parece ter encontrado sobretudo um Tartufo à sua medida, carregado de vícios, personagem que qualifica hedionda e devassa, a que Coquelin deu toda a expressão. Quanto aos restantes intérpretes, é novamente destacada Marie Kolb:

Se excetuarmos uma das atrizes, Kolb, salvo o erro, o resto foi simplesmente detestável. A atriz a que nos referimos merece bem que a apartem do resto da trupe, pela forma graciosíssima com que recitou os formosos versos do galante papel de Dorine e pela compreensão delicada do que dizia e do personagem que tinha a seu cargo. (Jornal da manhã, Porto, 1 maio 1887).

Na segunda ronda de atuações da companhia francesa em Lisboa, iniciada a 2 de maio de 1887, Coquelin é informado pelo ministro de França em Lisboa que Sua Majestade El-Rei o receberia no Paço da Ajuda, o palácio real, a residência oficial da família real portuguesa (*Diário ilustrado*, 3 maio 1887). Um convite que exprime toda a admiração suscitada pela arte e mestria de Constant Coquelin.

Entre os títulos que esta segunda ronda acrescentou na passagem de Coquelin por Portugal, encontram-se *Le député de Bombignac*, de Alexandre Bisson, *Le légataire universel*, de Regnard, e *Livre III chapitre Ier*, de Eugène Pierron e Hippolyte Auger. O último espetáculo em Lisboa naquele ano de 1887, a 5 de maio, realizou-se em homenagem e benefício do líder da companhia, e este escolheu para finalizar a noite a comédia *Les précieuses ridicules*, talvez em resultado da sua análise ao gosto do público português.

3. Coquelin em Portugal: a visita de 1903

Depois da breve passagem pelo Teatro Nacional, em Lisboa, no início de maio de 1888, associando-se aos espetáculos da sociedade de artistas interpretando monólogos em duas noites (6 e 7 de maio), Coquelin aîné regressa a Lisboa em abril de 1903. Passados 15 anos, a visita de Coquelin a Portugal continua a ser vista como um grande acontecimento. Desta vez, Coquelin vinha acompanhado de seu irmão, Coquelin cadet, para além de Jean Coquelin, seu filho, presente já em 1887. O responsável pela visita da companhia era o Visconde S. Luís de Braga, empresário do Teatro D. Amélia.

A estreia, a 28 de abril de 1903, trouxe de volta a Lisboa o *Tartuffe* e *Les précieuses ridicules*. No *Tartufo*, o elenco era composto por Coquelin aîné (*Tartuffe*), Coquelin cadet (*Orgon*), Jean Coquelin (*Cléante*), Maury (*Valère*), Rozenberg (*Damis*), Garay (*L'Exempt*), Chabert (*Loyal*), Mad. Esquilar (*Elmire*), Mad. Bouchetal (*Dorine*), Mad. Lemer cier (*Mad. Pernelle*), Mad. Felyne (*Mariane*) e M.elle Totah (*Flipote*). Para o crítico de teatro Joaquim Madureira (1905: 32), Coquelin aîné esteve « magistral », mas o irmão não o convence: « Cadet, ator de *charge* e de traços largos, vivendo da reputação fraterna e asneando de conta própria, foi no Orgon caricatural, carregado e pouco correto ».

Em *Les précieuses ridicules*, Mascarille volta a ser interpretado por Coquelin aîné, que tem a seu lado Jean Coquelin (*Gorgibus*), Maury (*La Grange*), Garay (*Du Croisy*), Chabert (*Jodelet*), Mad. Esquilar (*Magdelon*), Mad. Bouchetal (*Cathos*) e Mad. Lemer cier (*Marotte*). Aqui, Coquelin aîné

destacou-se dos colegas ainda mais do que na primeira peça. Para Joaquim Madureira (1905: 33),

prodigioso, inigualável, colossal de arte foi Aîné no Mascarille das Précieuses ridicules que fecharam o espetáculo e em que o conjunto – porque a peça vive toda do desempenho – já se mostrou mais desastrosamente desigual e desafinado. Mas Aîné podia até representá-la com marionetes, cães amestrados, ratos sábios ou pulgas domesticadas: o seu trabalho é tal, tem tanta frescura e tanta mocidade, tanto espírito e tanta viveza, que a gente chega a duvidar da certidão de idade que lhe dá 62 janeiros e não vendo nem ouvindo os que lhe dão a deixa, admira só o vigor, a agilidade e o talento do primeiro e mais glorioso comediante francês.

A apreciação do público, naquela noite, pendeu para o lado da segunda comédia, por ser de um cómico mais fácil do que o de *Tartufo*. Escreve o crítico do *Diário ilustrado* (29 abr. 1903):

O nosso público, porém, mais uma vez apresentou aquela frieza que tanto o caracteriza, e que nós supomos de há muito que se baseia no intuito de se dar tom, e assim não correspondeu com aplausos estridentes, sobretudo no Tartuffe, mas escangalhou-se com riso ante Les précieuses ridicules, comprazendo-se com a chocarrice e como que negando a arte.

Não obstante, é evidente, para o mesmo autor, o estudo da personagem no trabalho de Coquelin aîné.

Naquela época, era possível ler nos jornais os nomes de muitos dos espectadores presentes no Teatro D. Amélia, nomeadamente os de senhoras da alta sociedade. Assim, sabemos que, na noite de estreia da companhia de Coquelin, assistiram ao espetáculo a ministra de França, a ministra da Alemanha, a ministra do Brasil e a ministra da Inglaterra, a marquesa de Belas, a condessa de Monsaraz, a condessa da Ribeira, entre muitos outros nomes então conhecidos do *high life* lisboeta (*Diário ilustrado*, 29 abr. 1903).

Três dias depois, a 1 de maio de 1903, o público lisboeta tinha a oportunidade de assistir a outra peça de Molière, noutro espaço da cidade, por uma companhia portuguesa: representou-se *O avarento* no Teatro Nacional D. Maria II.

Por outro lado, a companhia francesa trazia mais textos de Molière na bagagem, para além de *Tartuffe* e *Les précieuses ridicules*, já representados

em 1887. No dia 2 de maio de 1903, na 5.^a récita de assinatura, deu-se a representação da peça em 5 atos *Le bourgeois gentilhomme*, música de Jean-Baptiste Lully, desempenhando Coquelin aîné o papel de Monsieur Jourdain, Coquelin cadet o de Covielle e Jean Coquelin o de Maître de Philosophie (*Diário ilustrado*, 2 maio 1903). Segundo o relato do *Diário ilustrado* (3 maio 1903), foi um êxito que o génio de Molière explica:

Uma das mais satíricas comédias de Molière, na mais alta expressão do engenho cómico, Le bourgeois gentilhomme, encantou durante três horas uma plateia ilustrada, embora pareça sofrer muito de frio, tal é a falta de entusiasmo que demonstra, rindo da melhor vontade, ante aquele espírito que não envelhece, que nos rejubila, e que nos leva a sentir que as peças de meia dúzia de anos não resistam a reprises, devido talvez a haver menos talento e as necessidades da vida serem tantas... Molière, embora as suas infantilidades, há de ser sempre representado, sempre aplaudido.

A análise de Joaquim Madureira a este espetáculo é mais aprofundada. Classifica *Le bourgeois gentilhomme* como pertencendo a um grupo de peças de Molière em que o cómico é menos picante, é simples e inocente, de personagens insípidas, e que permitem aos pais levarem os seus filhos a assistir à peça numa *matinée*. Noutra categoria estão as comédias que incluem, através de uma personagem ou de uma situação, uma verdade intemporal – são as peças *Tartufo*, *Avarento* e *Misantropo*. Madureira identifica ainda uma terceira categoria, a das comédias de tipos acentuados, como os maridos enganados, as criadas atrevidas ou as mulheres adúlteras, de tal modo que continuam através dos tempos a fazer rir o espectador – aqui insere *Le médecin malgré lui*, *Sganarelle* ou *Le cocu imaginaire* e *Monsieur de Pourceaugnac* (Madureira, 1905: 43-44).

Portanto, a récita era toda composta de uma das comédias menos robustas de Molière:

A alma e o espírito não são ali chamados nem ali têm que fazer: o zigomático contrai-se e distende-se em gargalhadas e frouxos de riso, irrefletidamente, impulsivamente, porque uma cambalhota e uma careta fazem sempre rir, e o espírito infantil, ingénuo e burlesco de Molière tem esse condão natural de nos fazer cócegas sem nos alegrar, de nos fazer rir sem sabermos porquê. (Madureira, 1905: 44).

O maior elogio que teceu à apresentação de *Le bourgeois gentilhomme* no dia 2 de maio de 1903 no Teatro D. Amélia foi a dimensão de pensamento que Coquelin aîné acrescentou à peça: « Mr. Jourdain faz rir e, encarnado nele, fez-nos rir Coquelin Aîné; fez-nos rir; mas fez-nos refletir e está aí o seu mérito: o riso vinha-nos da natureza humana, de Molière, se quiserem; à reflexão, obrigou-nos Coquelin ».

A sexta récita de assinatura da companhia francesa trouxe um novo título de Molière para a cena do D. Amélia, desta vez *Le médecin malgré lui*, onde se destacava Coquelin cadet no papel de Sganarelle. Nessa mesma noite, brilhava Coquelin aîné no *Cyrano de Bergerac*, de Edmond de Rostand, e o êxito era tal que conseguira quebrar o gelo do público lisboeta: «o público, quebrando a sua glacial indiferença, aqueceu por fim, fazendo uma longa e ruidosa ovação a Coquelin, o que nos consolou um tanto do seu aspeto hostil e carrancudo das noites anteriores» (*Diário ilustrado*, 4 maio 1903).

Mas não ficou por aqui o desfile de Molière sobre o palco do D. Amélia. Na récita de 4 de maio de 1903, um novo título surgiu, *Le malade imaginaire*, que, embora a crítica considerasse um trabalho de menor envergadura do dramaturgo francês, acabou por ser valorizado pelo bom desempenho dos Coquelin (*Diário ilustrado*, 5 maio 1903).

Finalmente, o fecho das atuações da companhia de Coquelin em Lisboa naquela época de 1902/1903 contou com a encenação de mais uma peça de Molière, neste caso, apenas uma das cenas de *Le mariage forcé*. Tinha como intérpretes Coquelin cadet e Jean Coquelin, elogiados pelo desempenho nesta comédia.

Mas esta última noite, de 6 de maio de 1903, tinha, além dos exercícios dramáticos, um acontecimento imprevisto e interessante: Coquelin aîné resolveu proferir uma conferência no D. Amélia, sendo o produto de bilheteira repartido em metades: uma a favor das Oficinas de S. José e a outra a favor da instituição recentemente fundada por aquele artista para o recolhimento dos atores dramáticos franceses impossibilitados de trabalhar. Claro que, para além da intenção de contribuir para causas sociais, a verdade é que a palestra de Coquelin constitui um evento intelectual e cultural marcante para a sociedade lisboeta (*Diário ilustrado*, 5 maio 1903). A imprensa, no entanto, deu nota de que o público se mostrou

« indiferente » à récita de despedida de Coquelin (*Diario illustrado*, 7 maio 1903).

Não obstante, no mesmo ano, Coquelin aîné regressou ao Teatro D. Amélia, para quatro récitas de assinatura, a 24, 25, 26 e 27 de novembro de 1903, partindo neste último dia para o Porto, onde representou no Teatro Nacional S. João. *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, foi a peça mais repetida nesta temporada, à qual se juntaram *Thermidor*, de Victorien Sardou, *La joie fait peur*, de Émile Girardin, *Le député de Bombignac*, de Alexandre Bisson, *L'horizon funèbre de madame Bourgeois*, monólogo de Gustave Nadaud, e *La robe*, monólogo de Eugène Manuel. Não há registo de apresentação de peças de Molière nesta segunda visita da companhia de Coquelin a Lisboa em 1903. No entanto, nessa mesma época, o Teatro Nacional D. Maria II tinha de novo em cartaz *O avarento*, de Molière, na tradução de Castilho, em que o ator Ferreira da Silva representava o papel de Harpagão.

4. Coquelin e os atores portugueses

Foi um jornal do Porto que formulou diretamente o desconforto causado pela comparação entre os atores franceses e os atores portugueses. Algumas personalidades, em 1887, pensaram em criar um espetáculo que fosse uma espécie de amostra do trabalho da companhia do Teatro Nacional D. Maria II, incluindo os seus melhores artistas e um convidado, o ator Taborda, para essa récita. A ideia era secundada por vários escritores e jornalistas, que a apresentaram à empresa. No fundo, o espetáculo daria aos franceses uma imagem do teatro que se fazia em Portugal, reunindo atos de peças em cartaz naquela época, incluindo o *Hamlet*. Perante a proposta, o jornalista portuense declara:

Não somos daqueles que deixarão de aplaudir esta ideia. A blague indígena, os que estão sempre prontos a desprestigiar tudo quanto é nosso, é que poderão maldizer a ideia. Não se trata de confrontos, que seriam mal cabidos, no momento em que Coquelin é único no seu género, uma celebridade na verdadeira aceção da palavra. Não se trata de interesses, porque o produto dessa récita seria em proveito da caridade. Trata-se, simplesmente, duma homenagem. E desde o momento em que todos

procuram mostrar ao grande artista o que há pelo país, salões, galerias, indústrias, não era pretensioso fazer-lhe ver o que mais deve interessar: a nossa arte dramática. (O commercio portuguez, 29 abr. 1887).

No entanto, o jornalista d'*O comércio português* reconhece a necessidade de evitar uma má interpretação das intenções: « Faça-se uma escolha de peças que Coquelin conheça, evitem-se aquelas em que se possa supor a intenção de confrontos, e o espetáculo será esplêndido ».

A verdade é que o tema estava muito presente e a imprensa transmitia um sentimento de orgulho pela qualidade dos atores portugueses, surpreendida pela proximidade com o nível da comédia francesa. Daniel Rosa, na sua tese de doutoramento, deu também conta desta reflexão, e relatou o grande destaque da imprensa, na crítica ao espetáculo *D. César de Bazan*, à comparação de Coquelin com o « nosso » Augusto Rosa. Para Daniel Rosa, « Claramente, o objetivo não foi desacreditar Coquelin mas recordar o ator português na peça que se levou a cena, lembrando que sempre “tivemos” atores de primeira ordem » (Rosa, 2013: 206)⁸.

De facto, a visita de Coquelin, por um lado unanimemente aclamada pela imprensa, por outro lado avivou uma questão melindrosa, formulada cautelosamente por certos críticos. Trata-se de colocar lado a lado os grandes atores franceses e os intérpretes portugueses de Molière, entre eles Taborda, José Carlos dos Santos e António Pedro.

O cronista do *Diário ilustrado* (23 abril 1887) declara, desde logo, que « O *Tartufo* foi magistralmente desempenhado por Coquelin, mas a verdade é que José Carlos dos Santos tinha estudado cuidadosamente Coquelin no *Tartufo*. Podemos hoje, à vista do modelo, dizer que a imitação era perfeita ». Mais tarde, na visita de 1903, a interpretação de Orgon por Coquelin cadet evoca a memória do ator português António Pedro: « No papel de Orgon, Coquelin cadet, sempre correto, não conseguiu contudo

⁸ Cita *O comércio do Porto*, de 30 de abril de 1887: « (...) temos artistas que podem perfeitamente sustentar os confrontos mais delicados, quando se trata de alta comedia. E não se julgue que entre n'este nosso [modo] de pensar a mínima preocupação patriotica, mas simplesmente o desejo de dizer a verdade em um paiz em que por via de regra existe o mau sestro de depreciar muita cousa que temos de bom, quando por vezes o que nos vem de fóra nem sempre é do melhor. Certamente que isto não se subentende nem de leve, com o grande artista ao qual somos os primeiros a prestar a homenagem da nossa mais expansiva admiração. O nosso intuito é apenas referir que Augusto Rosa, no papel de D. Cesar de Bazan, póde sustentar dignamente o confronto do seu trabalho com o do insigne Coquelin ».

apagar-nos a lembrança desse grande ator que se chamou António Pedro » (*Diário ilustrado*, 29 abr. 1903). Em ambos os casos, há, portanto, um voto favorável aos intérpretes portugueses, que eram, na verdade, pertencentes ao conjunto de atores mais aclamados pelo público durante o século XIX⁹.

Com efeito, o ator António Pedro (1836-1889), depois de passar pelos teatros de Variedades (Salitre) e do Príncipe Real, de Lisboa, em 1870 entrou, com José Carlos dos Santos, no Teatro Nacional D. Maria II, e foi aí que desempenhou o papel de Orgon, com grande aplauso. Chegou a ser considerado pela crítica o primeiro ator cómico português, embora abraçasse igualmente papéis dramáticos. Alberto Pimentel comentou assim a sua interpretação de Orgon: « Para estabelecer a antítese, sendo Santos o Tartufo só era possível escolher António Pedro. E António Pedro, que é realmente um verdadeiro ator, sustentou o equilíbrio por modo tal, que Molière, que desempenhou aquele papel, conhecer-se-ia, se lhe fosse dado ouvi-lo, no intérprete português » (Sousa, 1908: 31).

Quanto a José Carlos dos Santos (1833-1886), foi ator, ensaiador, dramaturgo e empresário, passando por salas como o Teatro da Rua dos Condes, o Teatro do Príncipe Real e o Teatro Nacional D. Maria II. Exerceu a sua arte em diferentes géneros, desde o melodrama à comédia, e também como ensaiador se destacou; em suma, foi no seu tempo um nome respeitado no meio teatral. Santos dedicou-se ainda a formar novos talentos, entre eles o de António Pedro. A seu cargo esteve a encenação e interpretação do *Tartufo* no D. Maria II, em 1873, recebendo fortes elogios pelo trabalho. Para o folhetinista Júlio César Machado (1873: 34), os intérpretes « mostraram que são capazes de dizer grandes versos ». José Carlos dos Santos, em particular, « observou, meditou, comparou, apropriou; além disso, foi a alma da companhia ».

Quando Coquelin cadet protagonizou *Le médecin malgré lui*, em 1903, no Teatro D. Amélia, Joaquim Madureira preferiu não avaliar a interpretação, mas, em vez disso, recordar o trabalho do ator Taborda na

⁹ Regressando ao artigo de Mascato Rey (2002: 184), lemos o testemunho de uma atitude diferente por parte da imprensa madrilena relativamente aos atores espanhóis, em 1887: « o crítico da *Época* apontava, dias mais tarde, outra das características que surpreende, por excepcional, no trabalho do actor francés: a constancia, o mantimento da intensidade na representación do principio á fin da actuación – aspecto este que, unido á sua versatilidade, converte a Coquelin no referente con que contrastar o desinteresse e a medianía con que os actores españois se mostraban na escena ».

mesma peça: « O espetáculo começou por três atos de Molière, o *Medecin malgré lui*, que os senhores conhecem da adaptação do Castilho e do desempenho do Taborda, o inimitável, o insubstituível Taborda, mestre naturalista entre os naturalistas que são mestres, relíquia veneranda dos nossos palcos, glória insigne da nossa cena, o bom e radioso velhinho » (Madureira, 1905: 48).

Francisco Alves da Silva Taborda (1824-1909) gozava de indiscutível apreço por parte de todo o público português. O ator fez parte do elenco de algumas das mencionadas versões de Castilho, nomeadamente, *O médico à força* (*Le médecin malgré lui*), interpretando Sganarello, *O doente de cisma* (*Le malade imaginaire*) e *O misantropo*. A edição de 1869 de *O médico à força* é mesmo dedicada a Taborda pelo tradutor, António Feliciano de Castilho. Curiosamente, Taborda chegou a ser convidado para fazer parte da Sociedade do Teatro Nacional, em 1882, mas recusou o convite alegando problemas de saúde (Sequeira, 1955: 366). Poucos dias depois da partida da companhia de Coquelin do Porto, em maio de 1887, Taborda apresentou-se no mesmo Teatro do Príncipe Real para interpretar *O médico à força*, num espetáculo em benefício da Creche de S. Vicente de Paulo, oferecido pela empresa do Teatro do Ginásio de Lisboa (*A vida moderna*, 14 maio 1887).

A polémica não passou ao lado de Constant Coquelin, que parecia conhecer as impressões dos críticos e intelectuais portugueses a respeito da tradução e interpretação de Molière. Por isso, na conferência que proferiu em Lisboa, no Teatro D. Amélia, em 1903, Coquelin aîné « abriu um parêntesis para demonstrar que o *Médecin malgré lui* devia ser interpretado como faz seu irmão, e que a tradução de Castilho, evidentemente, pede um outro desempenho » (*Diário ilustrado*, 7 maio 1903). Esta referência leva-nos a crer que Coquelin conhecia as versões de Castilho das comédias de Molière, adaptadas à realidade portuguesa, ao ponto de compreender as implicações das propostas de Castilho na conceção das personagens. Defendeu que a interpretação de Molière trazida pelos Coquelin era aquela que cumpria a intenção do autor (*Diário de notícias*, 7 maio 1903). Na conferência, Coquelin terá certamente exposto as suas reflexões acerca do teatro de Molière, tal como deixou publicado em textos como *Molière et le Misanthrope* (1881), *L'Arnolphe de Molière* (1882) ou *Le Tartuffe de Molière* (1884).

5. Como interpretar Tartufo?

Na opinião do folhetinista Júlio César Machado, o papel de Mascarille (*Les précieuses ridicules*) é aquele onde mais brilha Coquelin. Já o Tartufo produziu menor efeito. Não porque a interpretação de Coquelin ficasse aquém do esperado, mas porque a peça era sobejamente conhecida entre nós, vista frequentemente nos palcos, e também porque não havia consenso sobre a feição a dar ao caráter de Tartufo – « que uns quereriam, dizem eles, mais fino, mais virtuoso, mais sedutor » (*Diário de notícias*, 5 maio 1887).

Já um cronista do Porto tinha referido que o público de Lisboa era comedido nas demonstrações de apreço ao grande ator francês: « Um jornalista que falou com Coquelin em Lisboa conta que o ilustre ator achara um pouco fria a plateia de D. Maria: *cependant le public est très froid, je ne m’y attendait pas*, e que acrescentara: *c’est parce qu’ils ne comprennent pas* ». Para o mesmo cronista, porém, esta não era razão para tal: « Enganou-se o grande ator; poucos espectadores haverá que não compreendam as frases, quando saem, com todo o valor, de uma boca privilegiada como a sua » (*Jornal da manhã*, 29 abr. 1887). Mas talvez, a ser verdade que proferiu aquelas palavras, Coquelin se referisse, não à dificuldade linguística de seguir uma representação no idioma francês, antes a uma dimensão mais profunda e especificamente artística, a do modo de interpretar uma personagem.

Não é unânime, assim, a percepção da atitude do público perante as atuações, nem tão pouco o são as palavras que descrevem a impressão do próprio Coquelin sobre esse assunto. Outros, na capital, disseram que « Coquelin está muito satisfeito com o acolhimento do público português, que lhe sublinha todas as passagens mais importantes dos seus trabalhos, mostrando, finamente, compreender as mais delicadas situações » (*Diário ilustrado*, 26 abr. 1887).

A duplicidade de Tartufo era um problema não apenas para análises literárias e filosóficas, mas influenciava e estimulava os ânimos daqueles que se preparavam para ver Tartufo num palco. Antes de se representar em Lisboa, em 1887, discutiu-se qual seria o caráter escolhido por Coquelin para a personagem:

Correu o boato de o ilustre ator francês dar ao Tartufo uma feição cómica, mas o boato foi desmentido na noite da representação. Coquelin fez todo o papel dramático e fê-lo admiravelmente como eu não creio se possa exceder. Na cena do quarto ato, depois de Orgon descobrir a traição do hipócrita e quando Tartufo lhe anuncia que o expulsará de casa, pode dizer-se que o ator francês foi magistral. (A folha nova, 30 abr. 1887).

No entanto, quando lemos o que Constant Coquelin escreveu sobre o *Tartufo*, alguns anos antes, não concluimos nessa direção. Depois de explorar as etapas de escrita, reescrita e representação da peça na origem, e de apresentar outras visões da personagem, Coquelin finalmente descreve como é, para ele, o Tartufo: « Je le vois gras, rasé, lippu, de bonnes bajoues, le sourire béat et le sang un peu à la tête. Je crois bien qu'il prend du tabac, et pas à petites doses, en se becquetant le nez de l'index et du pouce, mais en homme qui n'est point honteux, comme il fait tout, pieusement, copieusement » (Coquelin, 1884 : 49-50). Coquelin entende que Tartufo é sincero na sua devoção, que é excessiva, um místico, que acredita verdadeiramente no que diz, e é profundamente humano – daqui deriva uma perspectiva cómica, e mais, a sinceridade torna-o ridículo: « Comme il croit à sa science, il en tire vanité; il se flatte, le fat, et comme il arrive à qui s'en croit, méprise trop le commun des hommes, et s'expose à donner, par trop de confiance en lui, dans le piège le plus grossier » (Coquelin, 1884: 53-54). O riso que Tartufo suscita é, sem dúvida, um riso diferente daquele que provoca *As preciosas ridículas*. Ora, o intérprete, segundo Coquelin, tem a responsabilidade de transmitir ao público, na personagem de Tartufo, essa espécie de cómico. Mas nunca, para Coquelin, se trataria de uma personagem trágica: « (...) le rire qu'il convient de susciter, est le rire propre à la pièce. Ce n'est pas le même que celui des *Précieuses*, ni que celui des *Femmes savantes* (...); ce n'est pas non plus l'espèce de hu hu qui doit poursuivre Tartuffe, mêlé de huée pour le drôle et d'un épanouissement de rate à le voir découvert. A l'artiste de toucher juste et ne pas tirer du public cette dissonance cruelle, le rire de la farce se fourvoyant dans la comédie. Ce serait, à rebours, le même contre-sens que d'y introduire l'accent tragique » (Coquelin, 1884 : 69-70).

Mas isso não significa que o público fique impedido de pressentir naquela história uma essência trágica. Como escreve Hernâni Cidade, « ainda vai mais longe, penetra ainda muito mais na vida o cómico de

Molière. Para além da aparência grotesca, soube o seu génio ver a realidade trágica. E há peças dele em que as duas faces da vida se nos mostram ». Tartufo é uma dessas peças: « *Le Misanthrope, L'Avare, Le Tartuffe*, sobretudo *L'Avare*, são peças em que o cómico é apenas a expressão exterior do íntimo trágico » (Cidade, 1973: 16).

Por tudo isto, Tartufo é, nas palavras do escritor Joaquim Madureira (1905: 32), « uma das mais complexas e enigmáticas joias molierescas », aberta ao inquérito em busca das suas mais recônditas significações. A seu ver, o Tartufo que Coquelin trouxe a Lisboa em 1903 apresentava um carácter « mais de luxúria que de hipocrisia (...), mais femieiro que cupido nas suas linhas e na sua dicção ».

A versão de Castilho, por seu turno, resulta de uma solicitação ao poeta português por parte do ator e empresário José Carlos dos Santos para o Teatro do Príncipe Real, de Lisboa. É toda ela elaborada a pensar no efeito da comédia em palco. Castilho « nacionalizou » a peça, transportou a ação para o reinado de D. José em Portugal e fez até entrar o Marquês de Pombal na lista de personagens. Acrescentou cenas e algumas personagens, porque, como refere no prólogo, pretendia corresponder à vontade do ator Taborda em representar no *Tartufo*, que assim obteve um papel de caseiro, ausente do original.

6. Considerações finais

As *tournées* de Coquelin em Portugal enquadram-se num período de frequentes apresentações de companhias estrangeiras em palcos portugueses. A presença de artistas de renome permitia aos empresários amealharem maiores receitas de bilheteira e ao público ficar a par das tendências artísticas internacionais e ver em palco as vedetas de que a imprensa falava. No caso de Coquelin aîné, juntavam-se ainda outras dimensões, entre elas a relação próxima do ator com o nosso país.

Há que dizer, ainda, que a passagem de Coquelin em Portugal, principalmente em 1903, foi vista por alguns como a representação de uma escola de declamação que estava em declínio, atacada pelos defensores da escola naturalista. O nome de Antoine, fundador do Théâtre Libre, que

passou por Lisboa no mesmo ano, erguia-se entre a crítica como o arauto dos novos tempos na arte dramática.

Para além disso, as récitas de Coquelin, quer em 1887 quer em 1903, promoveram uma reflexão sobre o teatro de Molière, que a própria densidade da interpretação por Coquelin aîné fomentava, como aliás se verificou igualmente no aspeto teórico, através da conferência que proferiu em Lisboa. A crónica de João da Câmara na revista *O Ocidente* (10 maio 1903) confirma e resume esta perceção:

em pleno mês de maio, o teatro D. Amélia, com a casa cheia pela sociedade elegante de Lisboa, deu-nos as anunciadas récitas de Coquelin velho, de Coquelin novo e de Coquelin novíssimo. Nunca tal se vira em maio, e casas cheias, e muitos abafos, e um cheiro a chuva cá fora que lembrava os velhos janeiros! Lá por dentro um ou outro nariz torcia-se às vezes, caracterizando tal qual o tempo cá fora. Nos intervalos faziam-se considerações e paralelos, discutia-se Molière, falava-se em tradições do teatro francês.

Por outro lado, a apreciação dos espetáculos da companhia francesa permitiu estabelecer comparações com o nosso teatro e, em particular, com os nossos atores, levando ao entendimento de que, entre nós, havia também excelentes intérpretes de Molière.

Bibliografia

O Commercio Portuguez, ano 12, n.º 98, 29 abril 1887; n.º 100, 1 maio 1887.
Diário de Notícias, n.º 7651, 5 maio 1887; n.º 13447, 7 maio 1903.
Diário Illustrado, ano 16, n.º 5037, 23 abril 1887; n.º 5040, 26 abril 1887; n.º 5047, 3 maio 1887; ano 32, n.º 10832, 29 abril 1903; n.º 10835, 2 maio 1903; n.º 10836, 3 maio 1903; n.º 10837, 4 maio 1903; n.º 10838, 5 maio 1903; n.º 10840, 7 maio 1903
A Folha Nova, ano 6, n.º 279, 30 abril 1887.
Ilustração Portuguesa, 28 maio 1906.
Jornal da Manhã, ano 16, n.º 117, 29 abril 1887; n.º 119, 1 maio 1887.
O Occidente, vol. 26, n.º 877, 10 maio 1903.
O Palco, ano 1, n.º 4, 20 fevereiro 1912.
A Paródia, n.º 17, 7 maio 1903.
Pontos nos ii, n.º 103, 28 abril 1887.
A Vida Moderna, ano 8, n.º 19, 16 abril 1887; n.º 23, 14 maio 1887.

1885. *Album do actor Santos : repositório de curiosidades dramaticas*. Lisboa : Typographia Mattos Moreira.

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. 1975. *Molière: catálogo comemorativo do tri-centenário da sua morte*. Coimbra.

Brito, A. F. 1993. « Do *Tartuffe* de Molière ao *Tartufo* de Manuel de Sousa (1768) e ao de Castilho (1870): achegas para o conceito de tradução em Portugal nos séculos XVIII e XIX ». *Intercâmbio*, n.º 4, p. 66-77.

Castilho, A. F. 1870. *Tartufo: comedia vertida livremente e accommodada ao portuguez*. Lisboa : Na Academia Real das Sciencias.

Cidade, H. 1973. « O cómico em Molière ». *Colóquio/Letras*, n.º 16, p. 11-18.

Coquelin, C. 1884. *Tartuffe*. Paris : Paul Ollendorff.

Figueiredo, F. 2015. *O insustentável desejo da memória: incursões na fotografia de teatro em Portugal (1868-1974)*. Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa.

Machado, J. C. 1873. *Manhãs e noites*. Lisboa : Livraria Moderna.

Madureira, J. 1905. *Impressões de teatro: cartas a um provinciano & notas sobre o joelho (1903-1904)*. Lisboa : Ferreira & Oliveira Lda.

Martocq, B. 1987. « Molière revu par Castilho : traduttore, traditore? ». *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. 23, p. 681-708.

Mascato Rey, R. 2002. « Constant Benoît Coquelin (1841-1909) : apontamentos sobre a sua concepção da arte dramática ». *Anuario Galego de Estudios Teatrais*, p. 179-192.

Rebelo, L. F. 1973. « Sobre Molière em Portugal ». *Colóquio/Letras*, n.º 16, p. 23-29.

Rosa, A. 1915. *Recordações da scena e de fóra da scena*. Lisboa : Livraria Ferreira.

Rosa, D. 2013. *O bairro teatral: recreio da vida portuense*. Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa.

Sequeira, G. M. 1955. *História do Teatro Nacional D. Maria II*. Lisboa. Vol. 1.

Sousa, J. P. 1908. *O actor Antonio Pedro julgado pela arte e pelas letras*. Lisboa : Imprensa Libanio da Silva.

Anexo

Peças de Molière apresentadas nas visitas a Portugal de Coquelin

Título	Data	Cidade	Espaço
<i>Tartuffe</i>	22-04-1887	Lisboa	Teatro Nacional D. Maria II
	30-04-1887	Porto	Teatro do Príncipe Real
	28-04-1903	Lisboa	Teatro D. Amélia
<i>Les précieuses ridicules</i>	22-04-1887	Lisboa	Teatro Nacional D. Maria II
	05-05-1887	Lisboa	Teatro Nacional D. Maria II
	28-04-1903	Lisboa	Teatro D. Amélia
<i>Le bourgeois gentilhomme</i>	02-05-1903	Lisboa	Teatro D. Amélia
<i>Le médecin malgré lui</i>	03-05-1903	Lisboa	Teatro D. Amélia
<i>Le malade imaginaire</i>	04-05-1903	Lisboa	Teatro D. Amélia
<i>Le mariage forcé</i>	06-05-1903	Lisboa	Teatro D. Amélia



© Synergies Portugal, nº 11, Année 2023.

Revue du GERFLINT (Évreux - France)

Première édition - Décembre 2023 -

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb436447866>

Bibliothèque nationale de France.

Éléments sous droits d'auteur.

Modalités de lecture et de citation, politique d'archivage et mentions légales consultables sur le site de l'éditeur www.gerflint.fr et de la revue :

<https://gerflint.fr/synergies-portugal>

Contact : synergies.portugal.redaction@gmail.com

